doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

Una nena que juega en una casita "cuadrada por fuera y redonda por dentro". Reflexiones en torno a un par de discos

María José Punte

Universidad Católica Argentina – Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones de Estudios de Género, Argentina
majo.punte@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2425-6129

Fecha de recepción: 30/07/2025. Fecha de aceptación: 20/11/2025.

Resumen

María Elena Walsh dejó una marca indeleble en las subjetividades infantes nacidas en la década de los años sesenta. Crecimos escuchando una y otra vez sus canciones gracias a los discos de vinilo. Los textos que emergen desde allí cantados por la voz clara y pausada de su autora, con una cadencia que denota los inicios de su carrera como cantora a través de la música folclórica argentina y latinoamericana, nos llevan de viaje por mundos fabulosos y disparatados, en donde reina otro tipo de lógica, así como una concepción alternativa de lo que significan saber y poder. El presente análisis se concentra en dos discos, *Canciones para mí* (1963) y *El País De Nomeacuerdo* (1967), que contienen algunas de sus más inolvidables canciones, para hacer una lectura desde la teoría *queer* (Sara Ahmed, J. Halberstam, Kathryn B. Stockton), y diseñar de ese modo trayectorias novedosas para acceder a su obra.

Palabras clave: María Elena Walsh; infancias; teoría *queer*; canciones.

A Little Girl who Plays in a Little House "Square on the Outside and Round on the Inside". Reflections on a Pair of Records

Abstract

María Elena Walsh left an indelible mark on the subjectivities of children born in the 1960s. We grew up listening to her songs repeatedly thanks to vinyl records. The songs emerging from these records, sung in the clear and measured voice of their author—with a cadence that reflects the early stages of her career as a singer of Argentine and Latin American folk music—lead us on a journey through fabulous and nonsensical worlds, ruled by alternative logics, opening up new possibilities for what it means to know and to wield power. This analysis focuses on two albums—*Canciones para mí* (1963) and *El País de Nomeacuerdo* (1967)—which include some of her most

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional.

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

unforgettable songs, reading them through queer theory (Sara Ahmed, J. Halberstam, Kathryn Bond Stockton) in order to trace new trajectories within her work.

Keywords: María Elena Walsh; childhoods; queer theory; songs.

Dos discos que siguen girando

¿Quién es esa nena que juega? La alusión a esta niña, así como la definición poética y desviada sobre el objeto de ese juego, están tomadas de la contratapa del disco *Canciones para mí* que lleva la firma de su autora, María Elena Walsh. Se propone como una invitación al viaje por el "Jardín de la Música". La casita "cuadrada por fuera y redonda por dentro" es el disco de vinilo, en este caso, editado por CBS Entré. Tanto este *longplay* como el otro que tomaremos en consideración, *El país de Nomeacuerdo*, contienen doce canciones, ordenadas en dos lados (Lado 1 y Lado 2). La invitación a disfrutar de estas canciones está hecha para la "nena" mencionada al comienzo. Pero también para el "chiquilín" y para todos quienes se quieran ir sumando: dos nenas más, el chico pecoso, tres bebés con babero. La procesión sigue y se extiende hacia aquellos grandes "cansados de ser siempre grandes".[1] Esta introducción hecha en la contratapa del disco es un elemento más del estilo de su autora, lúdico y desprejuiciado, tan sensible hacia las infancias, como consciente de las posibilidades que se abren hacia los adultos cuando estas dos esferas, que nos empeñamos en mantener separadas, logran atravesar la frontera que las divide y, de ese modo, borronearla.[2]

Figuras 1 y 2: Tapa y contratapa de *Canciones para mí* (1963), fotos del disco original.

El presente trabajo plantea un recorrido por las canciones atesoradas en dos discos de María Elena Walsh: *Canciones para mí* (1963) y *El País de Nomeacuerdo* (1967). La novedad es hacerlo desde la teoría *queer* siguiendo los derroteros de algunas de sus figuras que mejor interpretan los vínculos entre infancia y extrañeza, por ejemplo, Kathryn B. Stockton (2009), y su concepto de "infancia *queer*", y Jack Halberstam (2018), con su teorización sobre el "fracaso". También resultan útiles las ideas de Sara Ahmed (2019) para pensar el funcionamiento de los recorridos que no se trazan desde la línea recta, sino desde las tangentes y las oblicuas, así como de los tránsitos que tienden a desviarse y que son tan usuales en la obra de nuestra juglaresa.

1 La idea de "procesión" aparece a menudo reflejada en las ilustraciones que Pedro Vilar hacía para los libros de la autora, en donde se veían estas aglomeraciones de personajes infantes, adultos y animales.

2 Vengo haciendo un trabajo sostenido sobre los lazos entre infancia, literatura y cine en Argentina, trabajo publicado en numerosos artículos y que tomó cuerpo hasta la fecha en dos libros: *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018), publicado por editorial Corregidor, y *Cuerpos titilantes. Figuras de infancia en el cine argentino* (2026), de próxima aparición por editorial Prometeo.

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

Ahmed, desde una fenomenología *queer*, amplía las posibilidades para comprender el funcionamiento de los cuerpos en los espacios y sus relaciones con los objetos. Todas estas cuestiones ya circulaban en la obra de María Elena Walsh dedicadas a las infancias (canciones, poesías, cuentos). Como se verá, el "País de Nomeacuerdo" es un himno a la desorientación que bien puede ser leído desde los postulados de Sara Ahmed para hacer nuevas interpretaciones de lo que significa el olvido. "La calle del gato que pesca" habla sobre el carácter performativo de las identidades. Y "Manuelita la tortuga" piensa otros modos de concebir la temporalidad: una no lineal, sino de tiempos yuxtapuestos y recurrentes; un tiempo *queerizado*.

La obra de María Elena Walsh dedicada a las infancias fue abordada desde la teoría del *nonsense*, mayormente vinculada con la literatura del periodo victoriano, en particular por los aportes de Lewis Carroll. Esta noción fue trasladada a nuestro contexto cultural latinoamericano mediante la noción del *disparate*, término que la autora inmortaliza en uno de sus personajes más conocidos: Doña Disparate.[3] Las canciones que circulan con la misma fruición que en los años sesenta siguen fascinando en la actualidad tanto a infantes como a adultos. ¿Qué resonancias adquieren estas canciones en las subjetividades que las recuerdan? ¿En qué medida se pueden pensar nuevos derroteros teóricos para estos textos?

La teoría *queer* surgida —una vez más— en el ámbito anglosajón sirvió para pensar las infancias por la apreciación de las trayectorias a menudo zigzagueantes de su lógica, por su poco apego a los convencionalismos adultos, y por vivencias que permiten atisbar otro tipo de conexiones con el tiempo y el espacio. No solo ponen el foco en esta etapa de la vida y en los modos en que los infantes se vinculan con los adultos (Stockton, 2009), sino que recurren a objetos de estudio que la crítica académica suele despreciar por considerarlos "pueriles" (Halberstam, 2018). Estos estudios han, ciertamente, contribuido a dilucidar modos de ser infantes y a darnos pistas para su mejor comprensión (Josiowicz, Francica y Punte, 2021). Son retomados aquí como marco teórico para repensar varias ideas que circulan en las canciones de Walsh, a partir de viajes que nos llevan a realizar trayectorias torcidas y a recuperar tanto el valor del "no saber" y del olvidar, como otras formas de entender el fracaso en su contraste con el supuesto éxito, así como los deseos no hegemónicos que anidan en las acciones de sus personajes.

Aquí, nos interesa resaltar, además, que ese ademán de María Elena Walsh de ampliar en círculos concéntricos el espectro de incluidos en el disfrute de las canciones, y que se expresa en la contratapa del disco mencionado, se hace presente en algo que Maud Gaultier percibe en su obra poética vinculada con las infancias. Gaultier (2020) analiza los recursos usados por la poeta en su escritura dedicada en principio a los menores, a partir de lo que ella define como el gesto de "compartir". A su entender, esto es lo que la impulsa a escribir una poesía que no está pensada meramente para llenar contenidos escolares, sino que se dirige a las infancias desde la posición de poeta. El fundamento es una forma de complicidad que confía tanto en el lenguaje como en sus posibilidades, ya que estos "poemas disparatados" sustentan su humor no solo en el absurdo y las asociaciones sorpresivas, sino en una "comicidad sonora" (Gaultier, 2020, p. 103). En ella, la superposición de sentidos se produce mediante el trabajo con el ritmo *y* con el sonido. También advierte Gaultier que cualquier cosa en ese universo puede ser transformada en juguete, sean los animales o los objetos: todo rasgo sirve a este aire de confabulación.

3 Esto fue estudiado en detalle y extensivamente por Alicia Origgi de Monge (2004).

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

Alicia Origgi de Monge, por su parte, da cuenta de una combinación clave para el éxito de esta obra que se produce a partir de varios cruces entre texto y música, tradición local y tradición europea (en su doble vertiente anglosajona e hispánica):

> La musicalización de los poemas y su difusión a través del disco constituyó una novedad para la literatura de los años '60, pero la vigencia de su obra se debe a un fenómeno más profundo: el tesoro intertextual del folclore está presente en la obra infantil de María Elena Walsh. Ésta abreva en las tradiciones hispanoamericanas e inglesas fusionando esas vertientes en una obra originalísima, que trae consigo el poder de convocatoria de lo folclórico, por su ritmo y diversas melodías y por la relación dialógica que establece con los textos tradicionales que forman la memoria ancestral de los hispanohablantes. De ahí la inmensa repercusión y popularidad que mantiene a través de generaciones. (2004, p. 95)

Alejandra Josiowicz coincide con las apreciaciones de Gaultier con respecto a las innovaciones formales que convirtieron los textos de María Elena Walsh en indiscutidos clásicos:

> El uso del humor y el absurdo, la experimentación con el lenguaje en sus diferentes niveles —la materialidad de las palabras, lo fónico y lo gráfico—, se unen a la hibridación entre lo culto y lo masivo, lo realista y lo fantástico, lo nacional y lo cosmopolita. (2023, p. 84)

Josiowicz aborda la obra de María Elena Walsh junto con la de otras reconocidas autoras del canon dedicado a niñas y niños: Laura Devetach, Graciela Montes, Elsa Bornemann. En todas ellas ve este vínculo entre renovación formal y temática, lo que supuso un nuevo modo de concebir las infancias. En todas reconoce algo más: el rol desempeñado en los cambios que experimentó la literatura infantil en los años sesenta en dirección a politizarla, a volverla polémica y provocadora, lo que la convirtió en blanco de la censura específica durante el último período dictatorial (1976-1983). A eso se sumó que estas autoras sufrieran, además, cierta indiferencia de la crítica académica, que no llegó a captar por largo tiempo el nivel de ruptura que produjeron en las convenciones de la literatura infantil a partir de una "experimentación radical" (Josiowicz, 2023, p. 84).

Los discos mencionados en el título, del cual se muestran aquí las imágenes de las tapas y contratapas gastadas por un uso intenso, resultan hoy casi inaudibles: la voz de la juglaresa llega tramada de chisporroteos, como si viniera de otra galaxia y debiera esforzarse para hacerse oír. Los ruidos, interferencias y fisuras son propias de la materialidad del soporte analógico. En este sentido, los discos operan menos como un dispositivo funcional que como un objeto de memoria. No obstante, detrás de los chirridos molestos esa voz sigue sonando límpida. Los discos, preservados más como reliquias que como medios de reproducción eficaz, contrastan con las formas contemporáneas de acceso al repertorio de María Elena Walsh, hoy disponible en internet y en la plataforma YouTube. Al volver a ellos después de muchos años, surge la pregunta acerca de qué nuevas lecturas o resignificaciones emergen hoy cuando las canciones que se atesoran allí son escuchadas desde una perspectiva adulta, mediada por la distancia temporal. Las canciones y poesías dedicadas a las infancias de María Elena Walsh funcionan, en varios sentidos, como un paseo en calesita por un Panorama de infancia. Nos abren una perspectiva para acercarnos a esas subjetividades con empatía. También nos retrotraen a ese período que late en nuestras propias subjetividades. Produce, por lo tanto, movimientos de acercamiento entre infantes y adultos que siguen funcionando de manera virtuosa.

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

Canciones que ensanchan el mundo

En la contratapa del disco, su autora define las piezas que lo integran como canciones para jugar y para viajar hacia otras latitudes y por otras temporalidades. Pero, a su vez, se puede decir que son canciones para habitar, o que crean "habitaciones": dioramas o escenas que modelan fantasías al alcance de la mano. Al modo del globo terráqueo se puede ir sin dilaciones de Japón a Pehuajó, de París a Tucumán, y de ahí a Inglaterra o a Escocia. Nos transportan a escenarios que son tan materiales como ensoñados: los castillos medievales o las calles de París. Ponen en escena desplazamientos en el espacio, como el de la tortuga Manuelita y su deseo cosmopolita tan argentino ("Manuelita la tortuga"), el periplo más urbano y acotado del último tranvía ("Canción del último tranvía") o la escapada fallida a Tucumán de los gatos a causa de un malentendido del lenguaje ("Chacarera de los gatos").

En lo concerniente a esta chacarera, el chiste radica en el cruce entre la literalidad y lo figurado. Los juegos semánticos adquieren ribetes muy complejos en la obra de la poeta, por lo que logran trascender las diferencias etarias y seducir tanto a grandes como a chicos. En el estudio que realizan sobre el libro *Zoo loco* (1970) como ejemplo de la manera en que Walsh retoma aquí la forma anglosajona del *limerick*, Ilse A. Luraschi y Kay M. Sibbald sostienen que hay una gran diferencia entre el disparate folklórico de la tradición oral, o incluso el espontáneo de los niños, y el que crea la autora. Se observan un uso intencional y un fin preciso en los poemas de Walsh que, por un lado, aspiran a educar a las infancias en el gusto literario y, a la vez, fascinar a los adultos con las "sutilezas intelectuales" contrabandeadas en los textos. Toda su obra se apoya en esta concepción semiótica que considera al lenguaje como fuente de deleite, pero también de incomunicación (Luraschi y Sibbald, 1987, pp. 170-171).

La luna, por su parte, no tiene esas dificultades para trasladarse: hoy está en Japón ("Canción para bañar la luna") y mañana en el fondo de un aljibe ("Don Dolón Dolón"). De todos modos, no hay que moverse demasiado para hacer de una escena habitual una experiencia; así es como se produce un extrañamiento de actos tan cotidianos como tomar el té ("Canción de tomar el té") o tomar un baño de inmersión ("Canción de Lavandera"). Pero, sobre todo, lo que circula son las historias y los chismes: un gato que roba sombreros ("La calle del gato que pesca"), un mono que protege su naranja contra los avasallamientos del poder ("Twist del Mono Liso"), o un títere que hace de las suyas ("Canción de títeres"). Como ya se ha dicho en numerosas oportunidades, las referencias ineludibles conducen al País de las Maravillas de Alicia, al *nonsense* y los juegos de sentido.

El segundo disco viene escondido adentro de un periódico, probablemente por su carácter de "descacharrante". De esto nos informa el mismísimo diario en la contracara de la tapa a través de su corresponsal Lápiz A. Tento. Con evidente placer se nos comunica que el disco contiene doce "patastrúficas" historias. La selección ya no apunta a llevarnos de viaje por los rincones del mundo sino a introducirnos en uno, en *El País de Nomeacuerdo*, en donde pasan cosas acordes a los eventos más emocionantes imaginables, algunos "tremebúndicos" y otros "confitéricos", según su cariz: el rapto de un perro salchicha ("El show del perro salchicha") o la persecución de una Reina Batata, el robo de un tesoro pirata ("El cisne que ladra") o la movidita mañana de Don Enrique del Meñique, la pelea entre el sol y la luna ("Adivinador adivina"), el "escalofriante misterio" del Gato Confite (que no deja de ser un banal dolor de muelas, perfectamente curable con bombón de pescado), el melancólico alejamiento circunstancial entre Juan Poquito y su Cigarra ("Baguala de Juan Poquito") o un día cualquiera en el correo. En este país, por suerte, también existe el árbol del Jacarandá con sus flores, además de un osito que sale de

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

compras sin necesidad de comprar (pero que puede darse el gusto de desear); así como un pez que, morosamente, disfruta del agua (aunque no sea más que el agua de la canilla), solo porque se le antoja.

Figuras 3 y 4: Tapa y contratapa de *El País De Nomeacuerdo* (1967), fotos del disco original.

Caminos torcidos en el País de Nomeacuerdo

Ese "País de Nomeacuerdo" se volvió símbolo de un país desleal y desmemoriado; se le fueron superponiendo capas no solo poco amables, sino directamente siniestras.[4] Pero si seguimos la indicación que nos ofrece en su origen, llevando en la mano otra brújula, si seguimos la pista que nos dice que demos "Un pasito para atrás", en realidad estamos aceptando la invitación a no hacer pie. El movimiento zigzagueante que propone la canción "En El País De Nomeacuerdo" hace pensar en las trayectorias de una "fenomenología *queer*" como las que plantea Sara Ahmed, especialmente en su libro *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros* (2019). Por eso, con una lectura *queer* no se hace referencia aquí solo al dato ya conocido de que María Elena se autodefinía como la "nieta de Lewis Carroll", de modo que hay huellas de Charles L. Dodgson y su Alicia por todos lados.

Cómo no sospechar, entonces, que esta propuesta de desorientación no esté tremendamente calculada. Y así caemos en la cuenta de que, de lo que se trata en estas canciones y en los muchos cuentos de la nena en cuestión es de las trayectorias, que no hacen referencia meramente a los viajes, sino a los modos de relacionar cuerpos y objetos. Los objetos, para Ahmed, están directamente vinculados con las orientaciones, como se ve en el subtítulo de su libro. El punto de partida de esta autora es la idea de que, para encontrar el camino propio, los objetos funcionan como referencias. Orientarnos en dirección a ciertos objetos define estas trayectorias, en un sentido que ella lee como de posibles salidas: "Lo importante es lo que hacemos en esos momentos de desorientación, así como lo que esos momentos pueden hacer, si

4 Alicia Origgi vincula este poema, publicado en *El Reino del Revés* (1963), con la figura de Humpty Dumpty y la explicación que da a la niña Alicia sobre cierto disparate inherente al lenguaje, que depende del poder de quien lo utiliza. Allí introduce el concepto de "*portmanteau*", una "palabra valija", es decir, una palabra que reúne "palabras conocidas en una forma diferente" (Origgi, 2004, p. 63). Si bien, como "palabra valija", el nombre que recibe ese país, "Nomeacuerdo", puede transportar muchos significados, Origgi remite a una de las lecturas que se terminó estableciendo como consecuencia de las varias dictaduras sufridas por el país, en particular, por la última y la más cruenta (1976-1983), el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional". En cierto modo, la misma María Elena Walsh alude a esto en el célebre texto que publicó en el diario *Clarín* en 1979, "Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes", en el que fustigaba la censura imperante y los ataques a la educación y la cultura. En ese sentido negativo, es utilizado en la escena final de la película *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo. Véase Origgi de Monge (2004, pp. 62-65).

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

pueden ofrecernos la esperanza de nuevas direcciones, y si las nuevas direcciones son una razón suficiente para la esperanza" (2019, p. 219). Si la disposición hacia los objetos cambia, también es factible cambiar los rumbos que nos orientan. Y ella lo piensa, a su vez, en términos de "orientación sexual", que supone una "cuestión de residencia", es decir, de con quién o con qué habitamos los espacios (2019, p. 11), y de cómo nos definimos.

En resumidas cuentas, para Ahmed, la orientación trata de cómo se articulan la corporalidad, lo espacial y lo social, siempre partiendo de los objetos que orientan nuestros recorridos y se vinculan con nuestra vida afectiva de manera intrínseca: "Las orientaciones implican direcciones hacia objetos que afectan lo que hacemos y cómo habitamos el espacio. Nos movemos hacia los objetos y nos alejamos de ellos según las emociones que nos producen" (2019, p. 46). En esta sección del mundo en la que caemos una vez que atravesamos el umbral de la casita cuadrada por fuera y redonda por dentro, se nos abren otros caminos posibles que reconfiguran el espacio habitable, que experimentan con diversas proporciones y medidas (agrandando, achicando), que abren senderos hacia los costados. La canción "En El País De Nomeacuerdo" es un himno a la desorientación, como se afirmó al comienzo. Y para Ahmed, la desorientación es una precondición necesaria para poder reorientar nuestros cuerpos. Habitar los espacios implica una negociación dinámica entre lo que es familiar y lo que es desconocido: "La desorientación puede describirse aquí como el 'devenir oblicuo' del mundo, un devenir que es a la vez interior y exterior, como realidad, o como aquello que le da a la realidad un nuevo ángulo" (2019, p. 223).

¿Qué reclamo de espacialidad habita en la casita redonda? Si, como dice Ahmed, la tarea de habitar implica "dispositivos de orientación", formas de desplegar los cuerpos en los espacios creando nuevos pliegues o nuevos contornos de lo que consideramos un espacio vivible (2019, p. 25), ¿qué movimientos supone esto en subjetividades infantes que escuchan con absoluta concentración y seriedad, y que delinean desde allí sus cartografías psíquicas? ¿Qué otros cuerpos pueden abrirse paso a partir de esas desorientaciones? En palabras de Sara Ahmed: "Dependiendo de la forma en que uno gire, diferentes mundos podrían incluso aparecer a la vista" (2019, p. 31). Y, como dirá al comienzo de su libro, en esta idea de habitabilidad sobrevuela la propuesta delineada por Virginia Woolf en la imagen del cuarto propio, en la que ella piensa "con cariño" (2019, p. 25) por la importancia que adquiere para las mujeres. Reclamar y ocupar ese espacio conlleva hacerse un cuerpo propio.

Del fracaso como oportunidad

La canción "En El País De Nomeacuerdo", a su vez, con su invitación a perderse, a olvidar, a fallar ("doy tres pasitos y me pierdo"), responde a la propuesta que hace Jack Halberstam en su libro *El arte queer del fracaso* (2018 [2011]), desde el cual, y a partir de lo que define como "baja teoría",[5] busca alternativas a la cultura contemporánea de clara matriz heterocispatriarcal que sobredimensiona nociones como éxito, maduración y progreso. Frente a estos imperativos que condicionan nuestras vidas haciéndolas cada vez más insuficientes para los parámetros normativos, Halberstam se pregunta si no es deseable indagar en otras posibilidades para diseñar vidas no normativizadas, mediante la revalorización de parámetros disidentes. Se trata de una

5 Halberstam parte de la idea de Stuart Hall de que la teoría no es un fin en sí mismo, sino un desvío en la ruta hacia otra cosa. Analizando el modo de pensamiento de Gramsci, Hall dice que el método consiste en apuntar a lo bajo para alcanzar un blanco más amplio. Es un modo de accesibilidad, un modelo teórico que vuela por debajo del radar, que ensambla textos excéntricos y ejemplos que se niegan a confirmar las jerarquías del conocimiento *alto*. Recurre al concepto de contrahegemonía para pensar lo que sería esta "low theory", la teorización de alternativas dentro de una zona de producción de conocimiento indisciplinada (Halberstam, 2018, pp. 27-29).

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

alternativa que busca alejarse tanto de una resignación cínica, como de un optimismo naif. Pero esta pregunta que debería ser simple constituye, para este pensador trans, un proyecto político. La "baja teoría", por su parte, no le teme a moverse en un reino caótico ("chaotic realm") que se extiende entre el conocimiento y el desconocimiento, así como tampoco reniega de la cultura popular.

Halberstam, en este libro, usa como objeto de análisis películas animadas, sobre todo de Pixar (*Chicken Run*, *Toy Story*, *Penguin Love*, *Finding Nemo*, *Monster Inc.*), porque sostiene que en las películas animadas destinadas —en principio— a las infancias (aunque de consumo adulto) se ve con más claridad esta centralidad del fracaso. Llega a acuñar, incluso, el término "Pixarvolt", porque demuestra que en sus historias pueden circular nociones vinculadas a ideas de revolución o transformación en acto; a una revuelta que se caracteriza por ser comunitaria y que posibilita corporeidades "torcidas" (no normativizadas). En su opinión, esto se debe a que las películas animadas que buscan cautivar a las infancias no pueden quedarse solamente ligadas a espacios de éxito, triunfo o perfección. Afirma que la infancia supone una larga lección sobre lo que es la humildad, la extrañeza y la limitación, o lo que la teórica *queer* Kathryn B. Stockton define como "crecer hacia los lados" (2009, p. 37). Los filmes animados tienen éxito porque se dirigen a un infante desordenado, que percibe su existencia y la de su familia como un problema, que sabe que existe un mundo más allá de su familia. La animación permite generar otro tipo de criaturas y de narrativas, que a veces son contrabandeadas y pasan inadvertidas para la mirada conservadora.

En esa búsqueda, apuesta a repensar qué es lo que entendemos por "fracaso", tomando en consideración toda una serie de acciones consideradas usualmente negativas, pero en las que sospecha un potencial creativo, sorprendente, más apto para acciones cooperativas y solidarias. Fracasar, perder, olvidar, deshacer, no saber, no llegar a ser... situaciones altamente estigmatizadas por una lógica exitista, muy propia de una sociedad heteronormativa y capitalista que vincula la madurez reproductiva con la acumulación de bienes. ¿Qué habría de atractivo en el fracaso, en convertir al error en un estilo o en una forma de vida? En primer lugar, dice Halberstam, permite escapar de las normas punitivas del comportamiento disciplinado. Pero también, agrega a continuación, preserva algo de la maravillosa anarquía de la infancia (2018, p. 15). En este punto, es inevitable confirmar un aire de familia entre las canciones y los cuentos de María Elena Walsh y las ideas de Halberstam. La propuesta invita a resistir el afán de dominio ("resist mastery", dice en inglés, o "rechazar el dominio total", 2018, p. 23), tras la búsqueda de modelos que impliquen contrarrespuesta, ruptura o discontinuidad con respecto al presente político.

Además, Halberstam rescata la acción de olvidar como una posibilidad *queer* y fluida de conocimiento. Pone el ejemplo de Dory, de *Finding Nemo* (2003), que solo experimenta la memoria de manera fragmentaria, como si fueran "flashes". En ese sentido, representa una forma de conocimiento efímera, temporaria y elusiva, que funciona en el caso de Dory, porque logra finalmente reunir a Merlín y a Nemo. En cierto sentido, Halberstam es consciente de que las películas animadas pueden habilitar tanto una lectura conservadora como otra que no lo es, una lectura *queer*. Si el tema del olvido se vincula con la cuestión de romper con las lógicas temporales adultas, es posible resignificar el planteo de la canción "En el País De Nomeacuerdo". La estrategia apuntaría a una ruptura con una lógica de recordar que termine recayendo en una narrativa convencional, en favor de otra. O, como se enuncia en "Canción de títeres": "Contemos un cuento, / uno, dos y tres, / que acabe al principio / y empiece después".

Olvidar, a su vez, es parte del aprender, básicamente ante la necesidad de insertar nueva información. Este autor se concentra en buscar narrativas que sean antiedípicas, antihumanistas, antisociales, contraintuitivas. Formas todas antidisciplinarias

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

de conocimiento. En todas las canciones de María Elena hay una política del conocimiento que reconoce el no saber, como se repite en la "Canción de tomar el té" ("Yo no sé por qué"), pero también de un conocimiento al que se llega intuitivamente, por prueba y error, como en "Adivina adivinador" que formula un saber en suspenso. O los aprendizajes que provienen de crisis ridículas, provocadas por estar en el lugar equivocado en el momento erróneo, escenificadas en "La chacarera de los gatos", "La Reina Batata" o "El show del perro salchicha", con su moraleja: "El que se vaya para la playa / que desconfíe de un viaje en avión, / y sobre todo haga de modo / que no lo tomen por un camarón". El error, en todos los casos, genera momentos de comicidad que desdramatizan la falla, exponen el potencial creativo del equívoco y hacen algo a partir del no estar a la altura de la ocasión.

En este corpus, la canción que tal vez mejor refleje una lógica opuesta al exitismo es una de las más populares y conocidas de la autora, una que logró colar la ficción entre las rendijas del mundo, así como borronear la frontera que separa a infantes y adultos. Se trata de "Manuelita la tortuga", sobre la cual pueden hacerse infinidad de lecturas, algunas de claro sesgo feminista. En gran medida es una narración del fracaso a través de esta tortuga que se va de Pehuajó a París, que se enamora y decide someterse a un tratamiento de belleza. A pesar de las advertencias de la perdiz que le dice, en un tono de reminiscencias tangueras, "Las tortugas sin arrugas / se echan todas a perder", la tecnología de rejuvenecimiento no le sirve para nada. Como sabemos, en la travesía de retorno "se volvió a arrugar, / y por eso regresó / vieja como se marchó". El refinamiento europeo no le sirvió realmente: ni el planchado, ni el barniz, ni la peluquita y los botines cumplieron con su objetivo. Vemos funcionar, también, un tiempo que se anula, un tiempo circular, un no tiempo; por otro lado, es un tiempo de aventura y de aprendizaje, de otro tipo de transformaciones. Manuelita ¿será nuestra Orlando?

Un bestiario "descostillante"

¿Sorprende que en una obra pensada para las infancias adquieran tanto protagonismo los animales (aunque sea antropomorfizados)? ¿Por qué infancia y animalidad suelen ir de la mano en tantos textos ficcionales? Es evidente que los gatos adquieren un sitial de honor en el bestiario de María Elena. En el marco de estos dos discos son protagonistas de tres canciones: "La calle del gato que pesca", "Chacarera de los gatos", "El gato confite". Sin embargo, junto con su más famoso personaje —Manuelita la tortuga—,[6] en esta galería emergen una serie de figuras que se convirtieron ya en icónicas: el Mono Liso, el perro salchicha, el osito Osías, el pez tejedor y el cisne ladrón. Más allá de su plasticidad y de las posibilidades metamórficas que el tópico del animal permite, cada una de ellas ofrece un acercamiento a planteos que ponen en vilo ciertos sistemas de fijaciones o de prescripciones.

La teórica Kathryn B. Stockton lo explica desde un sesgo al que denomina el "intervalo animal" y que le sirve, principalmente, para pensar tanto la figura de la lesbiana en la literatura como el personaje del infante sexualizado (sobre todo, a partir del ejemplo de la "Lolita" de Vladimir Nabokov y de cómo se vincula con su perro). Para empezar, un disparador de su reflexión es la idea de que, detrás de todo infante, es posible encontrar a un *queer*: "If you scratch a child, you will find a queer, in the sense

6 El personaje de Manuelita, la tortuga, fue creciendo con los años. No volvió a Pehuajó para quedarse, sino que siguió viajando, incansable. De esa fruición trashumante dan cuenta dos libros muy posteriores. Para empezar, la "novela" *Manuelita, ¿dónde vas?* (1997) le está enteramente dedicada. Se trata de una narración episódica que cuenta las aventuras alrededor del globo de nuestra amiga, con su insistencia por emerger en los lugares más insólitos. Pero también reaparece de manera intermitente en *Hotel Pioho's Palace* (2002), en la que se reúnen una serie de personajes en torno de una niña, Dalila.

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

of someone 'gay' or just plain strange" (2009, p. 1), sintetiza lúdicamente Stockton. Piensa, en gran medida, en la idea de ajenidad que propone a la mirada la figura del infante con respecto al mundo adulto; de una subjetividad que, porque todavía está en el hacerse, aparece como fluida, no fijada, llena de posibilidades de crecimientos imprevistos. Todo eso que no está, pero que potencialmente podría llegar a ser, rodea la figura del infante como un sistema de sombras que muestran y ocultan al mismo tiempo. Esto es lo que confiere a las infancias un carácter, en cierto modo, espectral o, en palabras de Stockton, "fantasmal" (*ghostly*). Colocar animales como compañía de niños y niñas (perros, caballos u otros tipos de mascotas) responde, según ella, a una estrategia de extrañamiento de los personajes infantiles, mediante la cual se producen ciertas demoras o desvíos en una idea estereotipada de crecimiento, que se suele entender como lineal, unívoco, ineluctable. Los animales funcionan como proyecciones de los roles y de la vida familiar. Animalizarlos es un recurso para vehiculizar la extrañeza de la infancia a partir de la construcción de ideas alternativas de familia o de comunidad.

Jack Halberstam (2018), en el libro antes citado, también recurre a textos en los que los animales actúan y, al igual que en las fábulas tradicionales, sirven para poner en escena debates y conflictos bien humanos, en un uso que puede llegar a ser alegórico. En muchas de estas películas de animación, los temas no solo giran en torno de los vínculos interespecies, sino que también ofrecen reflexiones sobre la humanidad y la alteridad, los límites del mundo que habitamos y otras posibilidades de imaginar mundos, nuevas concepciones del cuerpo y de la subjetividad, de la naturaleza, de las genealogías. En ellas se está hablando de formas alternativas de parentesco, de sociabilidad y de armar familia. Las propuestas de Halberstam sobre las posibilidades de la animación también son aplicables a las canciones y poemas que compone nuestra juglaresa. Otro tipo de creaturas que habilitan narrativas inéditas, sobre todo desde una mirada humorística e irreverente, son un vehículo inmejorable para realizar críticas agudas y exploraciones poco convencionales, que pueden llegar a pasar inadvertidas bajo el ropaje lúdico del disparate.

Podríamos pensar en cada una de las canciones, pero concentrémonos por ahora en una de ellas: "La calle del gato que pesca".[7] La canción comienza dando cuenta de la peligrosidad de la cercanía de este gato: es un ser avieso, que espera a los paseantes incautos para robarlos y escapar. El gato en sí no es peligroso; lo arriesgado es andar por su territorio. El gato, evidentemente, es un fuera de la Ley, al igual que el cisne ladrón, personaje de otra de sus canciones. Pero, como muchos bandidos de la literatura, resulta simpático o seductor; es un ser de muchas caras. La forma entrecortada mediante la que se construye la estrofa no solo va punteando el ritmo, sino que evoca algo de nerviosismo y el temblequeo que produce el miedo ante su posible aparición:

> Peligroso es
> andar por la ca
> la calle del ga
> del gato que pes
> que pesca y después
> se esconde y escapa-pa, pa-pa

Aparece y desaparece a su antojo: "Lo ves o no lo ves / al gato que pes / allí, allí, / sentado en su ventaní". En cierto modo, podría decirse que es inofensivo: robar sombreros y moños solo sirve a su afición de disfrazarse. Finalmente, sabemos

7 *La rue du Chat qui Pêche* existe, créase o no: es una calle del Barrio latino de París, muy cerca del Sena y de la librería Shakespeare and Company.

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

del desenlace poco afortunado al que lo conduce esta tendencia a la imitación: se termina identificando hasta tal punto con el rol del policía al que le había robado la gorra, que termina entregándose:

> El gato no pué
> decirle soy yo.
> Confundido, no
> tiene más remé
> que llevarse pre
> preso al calabozo-zo, zo-zo

No es el primer gato al que se vincula con esta obsesión por las apariencias. Sabíamos de los coquetos gatos que se van al supuesto concurso de belleza en Tucumán. Pero, en este caso, el planteo pasa no tanto por una construcción deliberada de la propia corporeidad (incluso si se encuentra sujetada a cánones tal vez algo frívolos), sino por una compulsión a asimilarse al disfraz o a la impostación del personaje. Este gato de las mil caras invita a pensar en la construcción de la propia subjetividad como una performance, en la plasticidad de las identidades y en sus múltiples facetas. Es evidente la cita al Gato de Cheshire, en su parpadeo incesante. Sin embargo, la canción permite tararear una reflexión en torno de la pregunta sobre quiénes somos, cómo nos mostramos, qué elementos tomamos para la propia (de)construcción y cuáles son los riesgos de dejarnos fagocitar por el personaje.

A modo de cierre (provisorio)

¿Hay una evolución desde un disco al otro? No lo parece. Es posible reencontrar tópicos y ciertas obstinaciones que dialogan bien entre sí: la discusión acerca de los abusos del poder ("Twist del Mono Liso" y "La Reina Batata"), los juegos de adivinanzas ("Don Dolón Dolón" y "El adivinador"), la plasticidad animal ("La calle del gato que pesca" y "El cisne que ladra"), el deleite con el agua ("Canción de Lavandera" y "El pez tejedor"), las referencias a *Alicia en el País de las maravillas*. Sí es posible constatar que en *Canciones para mí* todavía circula un cierto aire de nostalgia por objetos y lugares que pueden llegar a desaparecer o que irán perdiéndose con el paso del tiempo. En ese sentido, se respiran remanentes de sus libros iniciales de poesía, en particular del primero de ellos, *Otoño imperdonable* (1947). Esa nostalgia, que retornará en su novela inspirada en los recuerdos de infancia, *Novios de antaño* (1990), se proyecta sobre algunos espacios (más realistas y conocidos, o no tanto): el tranvía, último en su especie; los castillos que se quedaron solos; las calles de París en invierno, vacías de niños.

El título de este *longplay* invita a un juego que implica mirarse en el espejo, dado que ese "mí" supone una referencia intercambiable, ya que —como se dijo al comienzo— la experiencia que permiten las canciones adquiere la forma de un círculo que se va ampliando de manera concéntrica. Por eso, la casita es redonda por dentro. El segundo disco, *El País de Nomeacuerdo*, ya exhibe la conciencia de un mundo que logró abrirse paso gracias a las imaginaciones habilitadas por este trabajo de "antojóloga" de su autora. Es uno que combina la paciente labor de recuperación de textos y músicas tradicionales y populares, junto con la licencia para desplegar una fantasía libre de constricciones y feliz.

Mediante este breve recorrido, se dejaron volar algunas reflexiones en torno a dos discos de vinilo que ojalá hayan armado suficientes remolinos como las estampillas en el correo ("Canción del correo"), esas "mariposas" que imaginamos de noche durmiendo en el buzón. O como los de la lluvia celeste que permite el viento cuando

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

se pone a jugar con el Jacarandá (“Canción del jacarandá”), un árbol de nombre tan musical. Los torcimientos, desvíos y caminos laterales constituyen recorridos propiciados por una poética desbordante, a la que es posible identificar como *queer*. Hay un extrañamiento que está ahí no solo para producir efectos sorprendentes y movilizar la comicidad inherente a la vida cotidiana. Tal vez las infancias contemporáneas no dejen pasar formas diferentes y necesarias de vincular lo humano con otras especies, de desear un tiempo como el que enuncia Osías, “el osito en mameluco”, un tiempo ni apurado ni enjaulado en un despertador. Un tiempo de la demora y de la escucha, que gira y gira como un disco de vinilo.

doi:10.34096/filologia.n57.17401
ISSN 0071-495x (impresa) / ISSN 2422-6009 (en línea)
Filología LVII, 2 (2025): 71-84

Bibliografía citada

» Ahmed, S. (2019 [2006]). *Fenomenología Queer: Orientaciones, objetos, otros* (trad. de Javier Sáenz del Álamo). Bellaterra.

» Gaultier, M. (2020). Infancia y poesía en María Elena Walsh. En F. Copello, M. Letourner y L. Valverde (Comps.), *3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh* (pp. 95-109). Dedalus.

» Halberstam, J. (2018 [2011]). *El arte queer del fracaso*. Egales.

» Josiowicz, A. (2023). La batalla por la infancia: género y política en escritoras de literatura infantil (1960-1979). En A. Ostrov y S. Jurovietzky (Coords.), *Historia feminista de la literatura argentina. Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencias* (pp. 83-108). Eduvim.

» Josiowicz, A., Francica, C. y Punte, M. J. (2021). Infancias queer/cuir: Nuevas miradas sobre la infancia desde el sur. *Mistral. Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History, 1*(2), 1-9. https://doi.org/10.21827/mistral.2.38025

» Luraschi, I. A. y Sibbald, K. M. (1987). "Todo eso que parece tan fácil...": estilo y público letrado del *Zoo loco* de María Elena Walsh. *Hispanic Journal, 8*(2), 161-175. http://www.jstor.org/stable/44284118

» Origgi de Monge, A. (2004). *Textura del disparate: estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*. Lugar.

» Punte, M. J. (2018). *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Corregidor.

» Punte, M. J. (en prensa). *Cuerpos titilantes. Figuras de infancia en el cine argentino*. Prometeo.

» Stockton, K. B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Duke University Press.

» Walsh, M. E. (1963). *Canciones para mí* [Álbum]. CBS Entré.

» Walsh, M. E. (1967). *El País De Nomeacuerdo* [Álbum]. CBS Entré.

» Walsh, M. E. (1979, 16 de agosto). Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes. *Clarín*.